



El Teatro de la Princesa fue adquirido en 1908 por María Guerrero, actriz protagonista de muchas de las obras de Galdós, en este teatro, en el de La Comedia o en El Español.



Estreno de *Electra* en 1901 (Fotografía de Franzen para Blanco y Negro).

EL TEATRO

Don Benito Pérez Galdós conoció a principios del s. XX gracias al éxito teatral de su obra más celebrada, *Electra*, una herramienta comercial más digna de finales de siglo que de su tiempo: el *merchandasing*. Perdonen el extranjerismo, pero el propio nombre se adopta del ámbito de la mercadotecnia en su inglés original, porque importa un fenómeno que resulta apenas existente en las costumbres patrias. Actualmente nos vemos impelidos a consumir objetos que nos recuerdan la felicidad, el suspense o la sorpresa que sentimos cuando vimos por primera vez determinada película o serie. Como un gran fetiche colectivo, nos vestimos con camisetas de nuestros cantantes favoritos, compramos agendas de nuestra película más querida o regalamos un detallito que nos recuerda a los dibujos de nuestra infancia. Fetiches normalizados que mezclan una lucrativa tendencia comercial con una especie de halo nostálgico perpetuo, un eterno coleccionismo que se hace infinito a través de más y más series y películas que se cuelan en nuestra arcadia dorada particular. No tiene mérito, sinceramente, es pura tendencia.

Por ello, saber que el dueño del legendario restaurante Lhardy solicitó al propio Galdós permiso para poner a uno de los platos de su carta como nombre “Electra”, que productos tan variados como tabacos, chocolates o sombreros tomaron el nombre de su obra en honor a la protagonista o que varias revistas literarias tienen como título el nombre de *Electra* nos da cuenta del éxito sin precedentes en la escena que supuso el estreno de este texto en el Madrid del año 1901. Convendrán conmigo que tan insospechada reacción tiene un mérito indubitable en un momento tan ajeno al coleccionismo idólatra.

Lo único que puede dar explicación a semejante reacción social no es el

simple éxito teatral; él y otros autores habían tenido fortuna en las tablas antes de la llegada de *Electra*. Podemos suponer, pues, que *Electra* movía los corazones más allá del tiempo que el espectador pasaba en la butaca del Teatro Español. Algo realmente catártico estaba presente en aquel texto, en su puesta en escena, que movilizaba a los espectadores fuera del edificio teatral y los interpelaba a recordar lo sentido a través de una onza de chocolate o una cena en el Lhardy.

Otros autores conocieron mayor éxito y fama que Pérez Galdós en la escena española de finales del siglo XIX y principios del XX, pero pocos se adelantaron casi un siglo en la reacción del espectador.

Pero volvamos al principio. Decía Pérez Galdós en *Memorias de un desmemoriado*:

“Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático [...], invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias”.

Y es que su labor de narrador sitúa en un segundo plano la faceta dramaturgía. Cierto es que, al menos en lo que se puede atestiguar, sus textos teatrales comienzan a estrenarse cuando él es ya un autor célebre y reconocido en su faceta narrativa. Quizá su incursión dramática sea previa, como él mismo dice, pero bien sabemos que los textos teatrales no estrenados son como partituras musicales en los cajones, siempre a la espera de ser completados en las tablas, encarnados y dichos. De modo que podemos decir que su introducción pública en la escena española es tardía, posterior a la publicación exitosa de sus novelas.

Queda constancia de sus textos juveniles, escritos entre 1861 y 1867, que quedan sin estrenar o sin noticias de su estreno. Estas obras son: *Quien mal hace bien no espere* (1861), *El hombre fuerte* (1864), *La expulsión de los moriscos* (1865) y *Un joven de provecho* (1867).

Entre 1890 y 1920 don Benito estrena veintidós textos: la novela dialogada *Realidad* (1892), *La loca de la casa* (1893), *La de San Quintín* (1894), *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1896), *La fiera* (1896), *Electra* (1901), *Alma y vida* (1902), *Mariucha* (1903), *El abuelo* (1904), *Bárbara* (1905), *Amor y ciencia* (1905), *Zaragoza* (1908), *Pedro Minio* (1908), *Cassandra* (1910), *Celia en los infiernos* (1913), *Alceste* (1914), *Sor Simona* (1915), *El tacaño Salomón* (1916) y *Santa Juana de Castilla* (1918). Quedó incompleta

Antón Caballero, que fue estrenada póstumamente en 1921 después de que los hermanos Álvarez Quintero la acabaran.

Su obra teatral es amplia y fecunda, se alarga en el tiempo, está presente a lo largo de casi toda su carrera literaria y toma relevancia a partir de 1890, cuando sus textos empiezan a montarse y ponerse en escena con una regularidad anual, algunos años incluso estrena dos.

Esta fecundidad teatral lo lleva a conocer tanto el éxito, destacando, como ya se ha señalado, *Electra* en 1901, como el fracaso, del que es paradigma *Los condenados* (1894). Algunos críticos consideran que el exceso melodramático de la obra es la fuente del fracaso; otros, que el papel de la protagonista estaba escrito para que María Guerrero lo interpretara, algo que no sucedió. Poco después de terminar la elaboración del texto escrito, la célebre actriz abandonó la compañía de Emilio Mario para formar la suya propia y don Benito se vio en medio de la pugna entre ambos por estrenar la obra. En las cartas que se conservan entre María Guerrero y Benito Pérez Galdós, se puede seguir el proceso de escritura y también los inconvenientes que nacen del conflicto. Aunque Galdós intentó mediar, finalmente, mantuvo su palabra dada y la obra la estrenó la compañía de Emilio Mario, como estaba establecido desde antes del comienzo de la escritura. Pero esta decisión no quita para que en la correspondencia que seguía manteniendo con María Guerrero dejara patente la tristeza que él sentía por la situación y la contrariedad de tener que reescribir la obra para adecuarla a la nueva actriz protagonista.

El crítico Ledesma, tras el estreno, dice sobre la obra y Carmen Cobeña, actriz de la compañía de Emilio Mario que interpreta a Salomé, la protagonista de la obra:

“Sale la Cobeña, de monja, loca, deshojando un ramillete como Ofelia. La escena es hermosa y de gran efecto plástico. Thuillier echa toda la carne en el asador y resuena un aplauso tímido. Pero esa Cobeña no sabe lo que se hace. Casi no se la oye. Aquí la Guerrero hubiera salvado la obra [...]”.

Desde la perspectiva de la producción teatral contemporánea resulta cuanto menos llamativo que el contratiempo con la protagonista genere tan significativas modificaciones en el texto teatral y en el resultado, si bien es cierto que una buena elección del reparto es fundamental.

También se achaca el fracaso a la incomprensión del simbolismo relacionado con la situación política española de la segunda mitad del XIX implícito en la obra.

Este simbolismo también está presente en *Electra*, el gran éxito teatral de Galdós, y no parece razón suficiente para el fracaso, dado que la comprensión o no del simbolismo político no despoja a la obra de una trama comprensible y definida con entidad en sí misma, más allá de segundas intenciones. Más bien el exceso de didactismo, el maniqueísmo de los personajes, que contrasta con la profundidad psicológica que imprime Galdós en sus novelas, y, posiblemente, una interpretación no del todo lograda son motivo más que suficiente para el fracaso de la función.

Y es que no podemos pasar por alto cómo era el teatro en tiempos de Galdós. La escena española en aquella época estaba sumida en la comercialidad y la ramplonería. El teatro, del gusto de quien podía pagar las entradas, se estrenaba y mantenía en cartel en función del éxito comercial; y el público no solo era exigente en lo que atañe a la puesta en escena y la calidad interpretativa, sino en los contenidos, que eran rápidamente censurados por los propios asistentes sin necesidad de instancias superiores. Se toleraba la crítica ligera de las costumbres, pero nunca el cuestionamiento de las estructuras sociales o los intereses de la burguesía.

Galdós era un reformista cercano a las ideas ilustradas. Sus novelas de tesis, su empeño, arduo y admirable, por el progreso social no se ve plasmado en toda su dimensión en su obra teatral, porque, si bien las tesis que defendía se subían a las tablas, el clasicismo de sus textos, la carencia de renovación en las formas, en los diálogos, en exceso narrativos en algunos momentos, la falta de progresión y fluidez dramática y el exceso de dramatismo lo acercan a sus contemporáneos y lo alejan de una verdadera renovación artística que la escena española necesitaba. No podemos ignorar que ese era el precio a pagar para poder estrenar tus textos en el Madrid de finales del XIX y principios del XX.

El teatro español era, pues, un negocio para los empresarios, que no arriesgaban la taquilla y apostaban únicamente a caballo ganador. Mientras Europa había emprendido el camino de la innovación escénica, España seguía sumida en el teatro burgués de entretenimiento. Y en él se rechazaban no ya

las nuevas formas, sino las nuevas ideas encorsetadas en las viejas formas.

Pérez Galdós estaba al tanto, como nos dice Pérez de La Fuente, de las innovaciones que estaban sucediendo más allá de los Pirineos. Conocía lo que escribían Ibsen, Strindberg, Wilde, Shaw, Antoine, Jarry, Pirandello, Chejov o Stanislavski. A buen seguro fueron fuente de aprendizaje, pero no se plasmó esta influencia en sus textos teatrales.

Pese a todo, *Electra*, su gran éxito, traspasó fronteras. Se tradujo al alemán, al italiano y al portugués en 1901 y poco después al inglés y al francés. Y se representó por toda Hispanoamérica. Y no solo *Electra*.

Jorge Dubatti nos habla del éxito teatral de Pérez Galdós en Argentina. El interés por el autor nace de su narrativa. La gran aceptación que tenían sus novelas en el país hace que trasladen su mirada hacia las piezas teatrales del autor y, si bien nunca es considerado como uno de los dramaturgos más relevantes de la escena española, sí conoce un éxito considerable, aunque no exento de críticas. Ricardo Rojas, a propósito de *Electra*, habla de “una victoria tan ruidosa como fugaz” y de un hombre de grandes dotes narrativas que no son suficientes para el desarrollo de los textos teatrales.

Más allá de éxitos o fracasos, podemos afirmar que Benito Pérez Galdós fue un escritor con una trayectoria teatral importante, que fue capaz de estrenar durante treinta años todos sus textos dramáticos en los escenarios—destacaremos el Teatro de la Comedia de Madrid—. Eso tiene valor en sí mismo, el valor de quien dota de vida a sus personajes, de quien consigue encarnar sus palabras a través de la interpretación escénica. Pero no podemos obviar que es un teatro demasiado apegado a los convencionalismos de la época, con un simbolismo realista, como dio en llamarle el crítico Ricardo Rojas, muy cercano a acontecimientos concretos de su época y, por tanto, opaco y poco universal para los lectores posteriores. El teatro de Galdós hoy resulta una reliquia de interés literario, pero a la vez se antoja melodramático y ha envejecido excesivamente para la mirada contemporánea. Y con su permiso, vuelvo a *Electra*, que parece esconder un eterno problema de España: la pugna entre tradición y modernidad, entre religiosidad y progreso. Y quizá seamos reflejo aún hoy, más de un siglo después, de esa España, pero el personaje de *Electra*, joven, inocente, impetuosa, con todas las posibilidades de vida por delante, pero incapaz de tomar decisiones por sí misma, guiada por

unos y otros, se antoja incomprensible para la mirada de los espectadores actuales. Es una metáfora volatilizada en una historia que más se acerca a un drama melancólico que a la reflexión sobre el futuro de la nación.

No podemos dejar de detenernos brevemente en las novelas dialogadas del autor. Guiado por su pasión por el teatro y por el ejemplo de *La Celestina*, se embarca don Benito en la renovación narrativa a través de la escritura de novelas dialogadas: *Realidad* (1889), *La loca de la casa* (1892), *El abuelo* (1897), entre otras. Esta experimentación que servirá como inspiración de novelistas posteriores tiene el propósito de trasladar su narrativa a la escena. Pero como dice Manuel Alvar, el salto no es tan sencillo, y va más allá de recortar el texto para ajustarlo a las limitaciones temporales de la representación. La traslación de novela a teatro y la influencia mutua de los géneros está presente en la obra galdosiana, pero la pérdida de entidad en la adaptación de las novelas o la carencia de síntesis y de progresión dramática serán quebraderos de cabeza que perseguirán a Galdós ya en vida.

Las obras que Galdós concibió para el teatro ya no se ponen en escena por las razones que se han esgrimido, pero eso no significa que don Benito se haya apeado de los escenarios que tanto amaba. A lo largo del siglo XX y XXI se han hecho adaptaciones dramatúrgicas de sus novelas, lo que ya sucedía también en vida del autor.

Ver encarnados a Benina, Villaamil, doña Perfecta, Luisito o doña Paca con toda la rotundidad de sus historias y la profundidad psicológica que don Benito fue capaz de imprimirles sigue situando a Pérez Galdós donde siempre quiso estar: en las salas teatrales, hablando cara a cara con los espectadores. Y es que, como dijo Alfredo Mañas, “trabajar con Galdós significa acercarse al más alto ideal a que puede aspirar un hombre. Trabajar al lado de Galdós es, simplemente, libertad”.